Por Mariano Arana

MONUMENTOS MONTEVIDEANOS

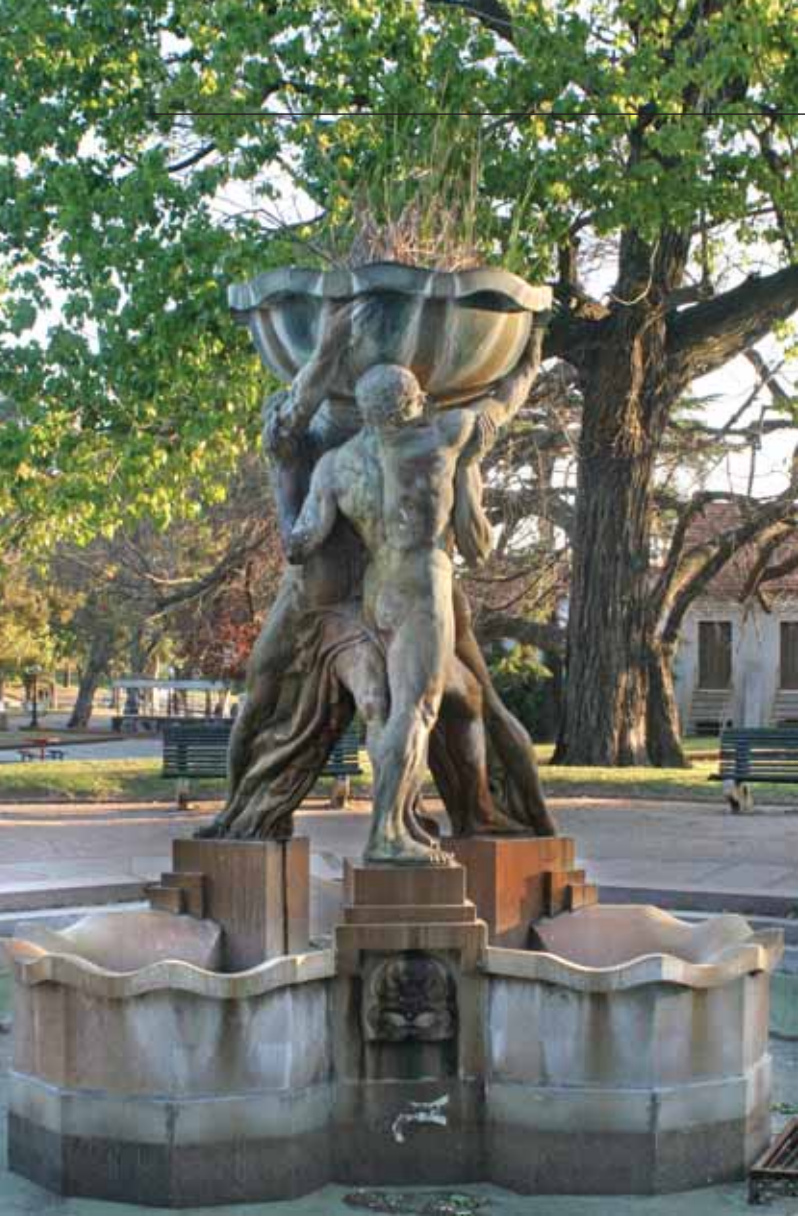
Por su estructura vial, por la calidad de sus espacios públicos, por el número y la jerarquía de sus obras artísticas y por el relieve estético de su masa edificada suele percibirse a Buenos Aires, Viena, Roma y París como ciudades 'monumentales'. Disímil es el caso de Montevideo, más allá de los múltiples atractivos que posee el territorio que sustenta.

La capital uruguaya, sin embargo, cuenta con un rico patrimonio de monumentos singulares. De ese rico patrimonio hemos optado por ilustrar algunos, conscientes de que toda selección puede ser cuestionable. Cuestionable, aunque no necesariamente arbitraria, por lo que conviene señalar ciertas características comunes que presenta el conjunto de los ejemplos aquí considerados.

Anotemos en primer lugar el explícito reconocimiento de figuras trascendentes de nuestro proceso histórico o la exaltación de tradiciones y principios éticos y cívicos estructurantes de valores fuertemente arraigados en la idiosincrasia nacional.

Subrayemos, complementariamente, que la totalidad de las obras seleccionadas están localizadas en sitios emblemáticos dentro del contexto urbano, paisajístico y geográfico de la ciudad.

Confiamos que los trabajos que siguen –valoraciones críticas realizadas por destacados estudiosos de nuestro acervo cultural más dos trabajos propios sobre sendos memoriales– puedan facilitar un mejor conocimiento y aproximación sensible a la singular e indudable calidad artística de los monumentos reseñados.



Fuente de los atletas

Por Alicia Torres Corral

"Escultorcito, ha ganado un premio", le anunció Pedro Figari desde la vereda opuesta de una calle parisina a José Luis Zorrilla de San Martín, quien de ese modo se enteró que su *Fuente de los atletas* había sido premiada con la Medalla de Plata en el Salón de Otoño de 1925. Invitado a participar en la sección de artistas extranjeros del Salón, Zorrilla presentó una versión de la fuente realizada en yeso a un tercio de su tamaño natural. Ésta había sido previamente expuesta al público en el atelier de Antoine Bourdelle, motivo por el cual algunos afirman que no se le habría otorgado la Medalla de Oro.

La idea original de la fuente data de 1920 y fue desarrollada bajo la clave estética que caracteriza toda la producción escultórica y pictórica de Zorrilla: un "ensimismamiento retrospectivo", "posromántico" –como también lo calificó Roberto de Espada– que lo mantuvo al margen de la revolución artística de las vanguardias de inicios del siglo XX, y que lo llevó a idealizar y desarrollar con personal maestría los modelos consagrados del mundo clásico, en particular del humanismo renacentista.

El grupo escultórico está compuesto por tres jóvenes atletas que sostienen en perfecto equilibrio una pesada copa de borde ondulado de la cual surge el agua. Bellos y viriles, al tiempo que alzan la fuente se sujetan mutuamente para poder cumplir con tan ardua tarea. Sus piernas se afirman en los vértices de un triángulo equilátero virtual: el borde externo del pie izquierdo de cada atleta recibe el empuje del talón del pie derecho del atleta situado a su lado, reduciendo al mínimo la superficie de los apoyos y confiriendo levedad al conjunto. La poderosa musculatura revela el esfuerzo físico, pero el trío no se muestra comprimido por la carga sino que emerge animado por un dinamismo ascendente que hace de esta escultura una pieza singular. No existe en ella el hieratismo característico de la obra escultórica de Zorrilla, quien coincidía con Aristide Maillol en que "la escultura debería tener el menor movimiento" y que éste debía ser puesto en los músculos mientras "el conjunto queda quieto y tranquilo". Los cuerpos de los atletas se contorsionan sobre sí mismos y se enlazan conformando una pieza escultórica que parece elevarse del suelo. Casi idénticas entre sí, las figuras contribuyen a focalizar la atención en el movimiento del conjunto. Fuertes y armoniosos, los atletas no poseen ni la grandilocuencia ni la irascibilidad que ostentan otros personajes de Zorrilla. No se trata de un monumento conmemorativo sino de una composición escultórica destinada al deleite de los sentidos.

En 1930, el municipio compró a Zorrilla la *Fuente de los atletas* para ornamentar el Parque José Enrique Rodó. El grupo escultórico original fue materializado en bronce (su fundición fue hecha en París) y se lo emplazó sobre un pedestal ubicado en el centro de un estanque poligonal regular de doce lados. Ambos –pedestal y estanque– fueron diseñados por Zorrilla y realizados en granito rosado. Para reafirmar el carácter esencialmente decorativo de la fuente, el escultor recurrió a las formas 'modernas' del art decó, estilo triunfante del Salón de Artes Decorativas de París del año 1925. Apoyó los atletas sobre tres prismas escalonados que a su vez descansan sobre el borde del plato que recibe el agua derramada desde la copa superior. El rigor geométrico de los prismas contrasta con la forma 'orgánica' y alabeada del plato, y con las líneas sinuosas de los mascarones que ornamentan el pedestal y lanzan agua por sus bocas hacia el estanque inferior. A su vez, desde el estanque tres grifos proyectan chorros de agua que caen en el plato. El agua en movimiento dibuja contornos, realza texturas, multiplica reflejos y crea un ámbito sonoro que invita a la contemplación morosa de la fuente.

Cabe advertir a quienes decidan visitar la fuente, que la misma presenta un estado de total abandono. Desde hace varios años el sistema de bombeo de agua no funciona, el estanque está vacío y la copa superior devino maceta de un pequeño pajonal.

Autor: José Luis Zorrilla de San Martín (Madrid, 1891-Montevideo, 1975).
Fecha: París, 1925 (realización); Montevideo, 1930 (inauguración).
Ubicación: Parque José Enrique Rodó (Av. Gonzalo Ramírez y Joaquín de Salterain).

La carreta

Por Santiago Medero

Quizá sea *La carreta* el conjunto escultórico más característico de Montevideo y uno de los más conocidos y admirados dentro y fuera de fronteras. Antes de llevarse al bronce su proyecto recibió el Premio Folclórico que otorgaba el Ministerio de Instrucción Pública. Luego, el Concejo Departamental de Montevideo decidió encargarle la obra, en virtud de la calidad artística de la misma y del prestigio de su autor.

La carreta debía formar parte de las obras para ornar Montevideo con motivo de los festejos del Centenario de la Jura de la Constitución. Se realizó en Florencia (Italia) donde fue presentada en agosto de 1930, cosechando buenas críticas por parte de especialistas y del público en general. En Montevideo, se ubicó finalmente en el Parque Batlle, rodeada por un espacio verde diseñado por la Dirección de Paseos Públicos del Municipio, a cargo del arquitecto Scasso.

José Belloni, de ascendencia europea, viajó de pequeño a Suiza, regresó a Uruguay en 1899 y pronto volvió a Europa a completar su formación académica. El interés del escultor por la vida de la campaña oriental nació de su vinculación con los círculos intelectuales que cultivaban la idea de lo campestre como lo 'auténtico' y esencia del alma nacional. Belloni era lector entusiasta del *Ismael*, de Acevedo Díaz, así como de la poesía de Fernán Silva Valdés.

La carreta es el homenaje al que fuera el medio de transporte por excelencia de nuestra campaña, y más genéricamente al trabajo y a los orígenes de una nación que en su aniversario se festejaba a sí misma con confianza en el futuro. El monumento evoca el esfuerzo de los pioneros, la 'dura conquista', el éxodo, el ganado –fuente de la riqueza nacional– abriéndose paso con dificultad, y el carretero, "gaucho pastor y guerrero". La suave curva en que se enmarca la escena indica la vastedad de la tierra, efecto que se refuerza con el reflejo en el estanque. Todo se plasma con un naturalismo sin concesiones pero, como afirmara José Pedro Argul, "hay amor en su copia".

En definitiva, la obra encarna la fusión de ideas estéticas europeas con la voluntad de crear un relato propio basado en una esencia nacional anclada en sus orígenes.

Autor: José Belloni (Montevideo, 1882-1965).
Fecha: 1930 (realización), 1934 (inauguración).
Ubicación: Parque José Batlle y Ordóñez (Av. Dr. Américo Ricaldoni). Monumento Histórico Nacional desde 1976.

Obelisco a los Constituyentes de 1830

Por Liliana Carmona

La silueta del Obelisco, recortada sobre el arbolado del Parque Batlle, caracteriza el remate visual de la avenida 18 de Julio y se integra al equipamiento ornamental de Bulevar Artigas.

Fue realizado con motivo del centenario de la Jura de la Constitución, más precisamente se trata del homenaje de las instituciones bancarias a los integrantes de la Asamblea General Constituyente y Legislativa del Estado (1828-1830) que elaboraron la primera Constitución de la República Oriental del Uruguay.

Su construcción estuvo en consonancia con una época de gran optimismo, de esplendor de la escultura monumental y la creación de parques, que usados como instrumentos de la higiene y el embellecimiento urbano contribuyeron a hacer de la capital la carta de presentación del país.

Con una altura total de cuarenta metros, se compone de basamento y aguja realizados en granito rosado martelinado y tres estatuas de bronce de cinco metros, alegorías de la libertad, la fuerza y la ley. El conjunto se ubica en una fuente hexagonal de dos bandejas.

José Luis Zorrilla de San Martín evidenció su atracción por las metáforas de la estatuaria griega, la monumentalidad y el cuidado en la relación de la obra con el espacio público. Las tres esculturas son expresivamente potentes, con sus cuerpos robustos y rostros decididos. La aguja presenta recursos expresivos del art déco, en el ordenamiento vertical y ascendente –como la arquitectura inspirada en los rascacielos estadounidenses–, en el juego geométrico del basamento y en el uso de inscripciones como tratamiento plástico. La formalización como obelisco, responde al *rond point* circulatorio y a las visuales, constituyéndose en un hito urbano.

Desde los menhires de la prehistoria a los obeliscos egipcios, que rendían culto al sol o simbolizaban sus rayos, hasta los obeliscos del siglo XX –que acercaron la escultura al arte moderno geométrico y abstracto–, esta tradición simbólica de la forma ascendente que desafía la materialidad sitúa la obra del hombre, en este caso la ley, entre la tierra y el cielo.

Su significación fue reforzada en la fase final de la dictadura como centro del multitudinario acto de noviembre de 1983 por la reinstauración de la vida republicana.

Autor: José Luis Zorrilla de San Martín (Madrid, 1891-Montevideo, 1975).
Fecha: 1934 (inicio), 25 de agosto de 1938 (inauguración).
Ubicación: Parque José Batlle y Ordóñez (Av. Dr. Luis Morquio, Br. Artigas y Av. 18 de Julio).
Monumento Histórico Nacional desde 1976.

Monumento a Hernandarias

Por William Rey

El monumento fue realizado en homenaje a Hernando Arias de Saavedra, quien introdujo en el actual territorio uruguayo las primeras parejas de ganado que dieron origen a la riqueza pecuaria del país. La iniciativa de llamar a un concurso a tales efectos correspondió al doctor Alejandro Gallinal, quien le propuso a la Comisión Nacional de Bellas Artes levantar un monumento a Hernandarias, ofreciendo de sus arcas personales la cantidad de doce mil pesos para los gastos. El 23 de diciembre de 1942 se dictó un decreto que autorizó a la Comisión a organizar el concurso entre artistas nacionales, y el 30 de abril de 1943 se recibieron los bocetos de muy diferentes y calificados escultores entre los que se encontraban Ramón Bauzá, Bernardo Michelena, G. Furest Muñoz, Severino Pose, Pablo Serrano y el propio Antonio Pena, quien resultara ganador.

Siempre me ha seducido este monumento por su manejo de la composición y las formas de asociación figurativa, bajo una lógica dual: la de la tradición clásico-romana materializada en la figura del personaje que, con su *quiasmos* y posición de brazos evoca la imagen *augustea* y, por otro, la estética planista de su respaldo, conduciéndonos de manera directa, a una antigüedad de mayor espesor: Egipto, Asiria, aunque también al discurso continuo de los frisos jónicos y de la columna trajana. Se trata de un contraste en el que se busca conjugar distintas temporalidades bajo la libertad propia de una mirada moderna y ecléctica, que duplica su apuesta de contraste en la materialidad de las partes: el bronce para el héroe cargado de *gravitas* y la fría piedra para la narración de sus hazañas y contexto histórico.

Este gusto por el pasado clásico es una constante en la obra de Antonio Pena. Sin embargo, esto no impidió en él un sentido de compromiso, que comprendía a la obra como una necesaria manifestación del espíritu de su tiempo. Al igual que sus maestros Hanak y Bourdelle, Pena conjugó la larga experiencia artística de la clasicidad –la que se puede verificar en su recurrente temática mitológica, en el manejo de criterios de proporción o en su evocación sistemática de los modelos griegos y romanos– con nuevas exploraciones que llegan, como en el caso de su Orfeo ubicado en la puerta del crematorio municipal, en sus diseños de medallas y en las ilustraciones de libros, a una importante carga expresivo-abstracta, de más clara visualidad moderna.

Es por ese particular compromiso con la temporalidad que le tocó vivir –al tiempo que su permanente preocupación por la tradición que le tocó heredar– que Pena podrá ser el aliado de un arquitecto como Julio Vilamajó, clásico y moderno a la vez. Es bajo ese espíritu amplio y polifónico que caracterizó a la obra artística y arquitectónica del Uruguay de la primera mitad del siglo XX que debemos ver, y comprender también, el monumento a Hernandarias.

Autor: Antonio Pena (Montevideo, 1894-1947).
Fecha: 1943 (concepción en boceto), 1963 (inauguración).
Ubicación: Rambla 25 de Agosto y Zabala (originalmente). Desde 1975: Rambla 25 de Agosto, próximo a las calles Juan Carlos Gómez e Ituzaingó. Monumento Histórico Nacional.

Monumento a los caídos en el mar

Por Paula Gatti

La plaza en cuyo marco se inserta el monumento se ubica en un sitio privilegiado de la costa montevideana, en la cima de una península escarpada con características de mirador. De diseño moderno y variada vegetación, se estructura axialmente continuando el eje de la avenida General Paz, desde cuya perspectiva asoma al fondo la escultura, que se integra de forma potente al paisaje natural calificando e identificando el sitio.

Según su autor, artista vinculado a las vanguardias europeas, este monumento fue producto de una lenta maduración en forma y contenido. Su concepción se inicia durante la guerra civil española con motivo de "la lucha contra el fascismo", reformulándose luego su significado en uno más "universal y eterno: la lucha del hombre contra sí mismo y contra su propia animalidad, contra las fuerzas ciegas de la naturaleza que nos rodean". Este significado se materializa finalmente en su nombre: *Monumento a los caídos en el mar*, realizado por encargo del Consejo Directivo del Club Naval (originalmente iba a homenajear a los marinos muertos en un naufragio frente al Banco Inglés en 1954). En el año 1970, la plaza fue rebautizada a pedido de la Armada Nacional, rediseñándose el entorno del monumento mediante la instalación de mástiles y la incorporación de una estela de granito en recordación "A los caídos en actos de servicio de la Armada".

Realizada en bronce, la obra se instala sobre un basamento de hormigón en el extremo sur de la plaza, al borde de un estanque de forma irregular. De concepción abstracta pero con elementos evidentemente representativos, sugiere la figura del hombre y su lucha contra la fuerza del mar partiendo desde el punto de vista plástico de "dos arcos antagónicos en equivalencia de potencialidades", que incorporan el espacio en el hueco de su estructura. La estrella que remata el conjunto otorga a esa lucha un destello de esperanza.

Autor: Eduardo Díaz Yepes (Madrid, 1910-Montevideo, 1978).
Fecha: 1957 (boceto definitivo), 15 de noviembre de 1960 (inauguración).
Ubicación: Plaza de la Armada (ex Plaza Virgilio); Rambla O'Higgins, Rambla República de México, Mar Antártico y Mar Ártico.
Monumento Histórico Nacional desde 1976.

Monumento a Luis Batlle Berres

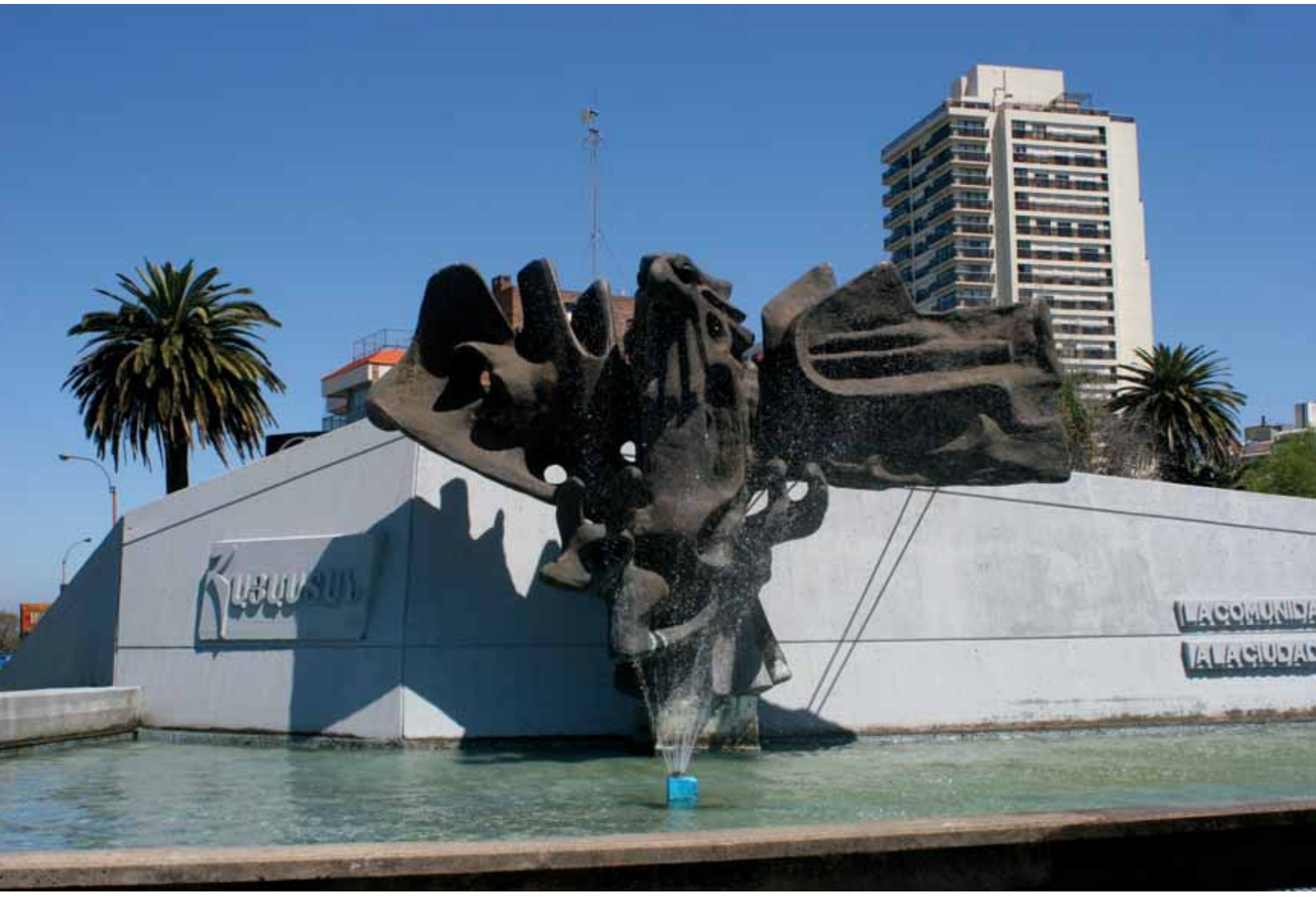
Por Laura Alemán

Fue concebido como homenaje a Luis Batlle Berres (1897-1964), Presidente de la República en el periodo 1947-1951 y consejero de gobierno bajo el régimen colegiado. La parábola, de treinta y tres metros de alto en hormigón armado revestido en fulget, se eleva vertical, rotunda, enfática. En su base yace, horizontal, otra parábola: la que dibujan en el estanque circular los surtidores de agua. Una es sólida, real, evidente; la otra es líquida, virtual, ilusoria. Así dialogan, en falsa homotecia, como si una fuera la proyección abatida de la otra. Dos muros bajos y una breve pantalla (de la que ha desaparecido una leyenda que lucía en bronce) cierran el juego de acuerdo a un esquema concéntrico de efectos expansivos.

Así planteado, el conjunto confirma en su abstracción el pulso impreso por el autor a su obra previa y suscribe la renuncia a todo compromiso figurativo. Una renuncia que adquiere aquí un peculiar impacto: en gesto heroico, la forma estilizada aporta a la ciudad uno de sus pocos hitos escultóricos no narrativos. Se libera de la anécdota, la deglute, la vuelve estructura. Y lo hace en un punto clave de la trama urbana: el vértice del bulevar Artigas, cuya traza definiera la Ciudad Novísima y hoy delimita el área central de Montevideo. Un punto que cobra fuerza simbólica en el Edificio Libertad (inaugurado en 1985) y su Parque de Esculturas (1996), cuya erección da un nuevo marco al monumento: éste se vincula a la Casa de Gobierno e integra un espacio escultórico más amplio que incluye obras de Atchugarry, Pailós, Cabrera, Fonseca y Podestá, entre otros. Un potente haz de luz azul –hoy suprimido– cruzaba la parábola erguida en dirección norte-sur y marcaba la sede del poder político en el cielo urbano.

Pero ¿de qué habla esta forma casi muda?, ¿a qué alude en su tenso laconismo? Mucho se ha especulado al respecto en ese atávico afán por descubrir en la forma la figura plena de sentido, cuya polisemia incluye la interpretación despectiva que le ha dado la imaginación popular. Pero dejemos que responda el arquitecto: ''El monumento expresa la aspiración de Batlle hacia un mejoramiento de las condiciones espirituales y materiales del pueblo uruguayo. Plasma esa aspiración de una manera permanente en una figura simbólica que abre sus brazos al infinito para recordar que esta aspiración es una meta en evolución y constante superación''.

Autor: Arq. Román Fresnedo Siri (Salto, 1903-Montevideo, 1975).
Fecha: 15 de julio de 1967 (inauguración).
Ubicación: Br. Artigas esquina Luis Alberto de Herrera.



Plaza Armenia

Por Christian Kutscher

Fue construida como homenaje de la Comunidad Armenia a Uruguay en el 250 aniversario de la fundación de la ciudad de Montevideo, en un marco dominado por la ilusión del infinito que sugiere un horizonte apenas interrumpido por los mástiles del Buceo. Se plasma así, en huella pétrea y metálica, el homenaje de gratitud de una colectividad que en pleno siglo XX halló en Uruguay su segunda patria. "Uruguay! Recibe de tus hijos adoptivos este símbolo de gratitud y lealtad", reza la leyenda en el monolito que acompaña la plaza desde sus inicios, anticipándose al proyecto definitivo, cuando en 1971 fue inaugurada por iniciativa de Radio Armenia y su director, Antonio Rupenián, alma máter del proyecto.

Se trata de un conjunto unitario que en su materialización conjuga referencias a la geografía y la historia de una nación cuyas raíces se hunden en una de las más antiguas civilizaciones del mundo. Lejos de las elevaciones del Cáucaso, donde Europa y Asia se funden, unos muros ascendentes de hormigón visto evocan el legendario monte Ararat, presente ya en el relato bíblico y reconocido como principal símbolo de identificación de la armenidad. La fuente con el espejo de agua desde el que surgen estos muros representa el lago Sevan, ubicado en el corazón del histórico Reino de Armenia, a casi dos mil metros de altitud. Elevándose por encima del agua frente a los muros, como queriendo proyectarse contra el horizonte del Río de la Plata, una gran águila de bronce patinado realizada por Hugo Nantes impone su presencia, celebrando con su poderío expresivo la libertad y la fortaleza de la comunidad armenia, y rememorando al mismo tiempo, en las huellas de sus alas desplegadas, el dolor de un holocausto cuyo recuerdo perdura en las generaciones de la diáspora.

Autores: Arq. Fernando Magnou (San José, 1945), Arq. Óscar Ramos (San José, 1934), Hugo Nantes (San José, 1933).
Fecha: 1977 (concurso), 13 de noviembre de 1981 (inauguración).
Ubicación: Rambla Armenia y Br. 26 de Marzo.

Monumento a la Justicia

Por Mary Méndez

El conjunto se organiza en función de tres formas elementales –triángulo, cuadrado y círculo–, que aluden de manera simbólica a la Justicia. El cuadrado central es el foco principal de la composición y se ubica en el eje de los accesos a los edificios con frente al pasaje, con los cuales dialoga todo el conjunto por oposición con las fachadas eclécticas tanto del ex Palacio Piria como del ex edificio de Onda, ahora reciclado a manera de anexo de la Suprema Corte de Justicia.

El anteproyecto establecía la utilización de cuatro cuerpos perfectos de granito gris oscuro, emergiendo del basamento cuadrado, horadado a modo de estanque. El granito pulido de los bordes de la base y el brillo del agua se opondrían en alto contraste con la piedra de los bloques superiores representando así la transparencia, la solidez y la fuerza eterna de la justicia. Las cuatro piezas fueron pensadas por el artista como volúmenes puros simétricos de un metro de lado, con la cara superior pulida en forma de cubeta para recibir el agua.

En el proceso de ejecución de las obras, las condiciones de la materia impusieron su lógica al pensamiento, y cuando el artista llegó a la cantera encontró unidades de otro tamaño al propuesto. Los cortes necesarios para obtener los cubos proyectados eliminarían las huellas de las barrenas y la irregularidad de los bloques. ¿Qué hacer entonces con el 'objeto hallado'? ¿Desechar el material bruto o aprovechar la belleza del cuerpo tosco conservando las marcas de la extracción?

Lorente tomó el material encontrado, lo sometió a la rigurosa mirada del artista y seleccionó cuidadosamente sus piedras más hermosas. En lugar de claridad conceptual la piedra encontrada ofrece un enigma y admite, por eso, muchos niveles de significado, los admite todos por su ausencia de referentes. En esa ambigüedad, reclama la reacción poética, adhesión o rechazo sin concepto, convalidando así el impacto estético por encima de la idea.

El artista tomó la decisión de no desechar la piedra hallada. Y pagó un caro precio por la 'imprudencia', al enfrentar el juicio por "incumplimiento de contrato" presentado por la Suprema Corte de Justicia, del que, con justicia, salio victorioso.

Autor: Rafael Lorente Mourelle (Montevideo, 1940).
Fecha: 1998 (concurso público), 1999 (realización).
Ubicación: Pasaje de los Derechos Humanos. Plaza Cagancha.

Memoria y ciudad

Por Mariano Arana

Es propósito de esta nota subrayar la existencia de dos realizaciones inusuales de Montevideo que alcanzan, en más de un plano, una relevante significación. Nos referimos al memorial del Holocausto del pueblo judío y al memorial en recordación a los detenidos desaparecidos de la dictadura uruguaya.

Más allá de las divergentes características de sus específicos enclaves paisajísticos y más allá de las contrapuestas opciones expresivas de cada una de sus formulaciones, ambas propuestas adoptan un criterio básico común: soslayan el énfasis declamatorio y son inequívocamente indisociables de sus respectivos contextos geográficos.

Al rescate de la memoria

Es convicción genéricamente aceptada que 'todo juicio es juicio histórico'. Todo juicio, en efecto, se materializa desde nuestro aquí y desde nuestro ahora. Más aun, tal como sostenía con su impar elocuencia Ortega y Gasset: "El pasado no está allí, en su fecha; está aquí, en mí". Ese "en mí" supone que los hechos del ayer se perciben desde las visiones –y revisiones– de nuestro propio presente, desde las valorizaciones de nuestra peculiar circunstancia.

Es que la memoria no es el mero acopio de documentos o vestigios del pasado, la mecánica acumulación de hechos pretéritos e inconexos, sino la aceptación consciente de una historia que nos interpela individual y colectivamente. De allí que concibamos a la memoria como la mirada selectiva y comprometida, que no puede soslayar la dimensión ética, estética y afectiva y que, en tanto tal, condiciona nuestra conducta presente y nuestras opciones futuras.

Por cierto, esa búsqueda incesante de la memoria puede canalizarse a través de múltiples vertientes. Transitemos por una de ellas: aquella que más nos involucra en tanto ciudadano y en tanto arquitecto. Para un observador atento, toda ciudad es un registro material, minucioso y preciso de su peripecia en el tiempo. Una peripecia más o menos accidentada, más o menos dilatada, de acuerdo con el 'espesor histórico' y las características culturales y antropológicas de la comunidad que la habita.

La ciudad es memoria materializada en capas arqueológicas y en sedimentos sociales; la ciudad es testimonio de continuidades y fracturas; de indicios, trazas y señales. La ciudad, toda ella, es producto histórico. La ciudad, toda ella, es escenario de la vida grupal, de sus tragedias y sus eventos cotidianos, de gestas épicas y de mezquinas actuaciones, de ternuras, horrores y esperanzas. En definitiva, la ciudad es el escenario de la memoria y del imaginario colectivo.

En su devenir, las ciudades han generado sitios donde la memoria se ejercita y convoca a la reflexión. Ello puede traducirse en referencias más o menos explícitas a alegrías del pasado, o a episodios dramáticos de la historia lejana o reciente.

Las cicatrices que aún lastiman la conciencia social contemporánea no han terminado de cerrarse. Quizás no lo hagan nunca. No por ello debemos concluir que la mirada memoriosa es una mera apelación a un tiempo inmovilizado y concluido, un férreo anclarse en el pasado. Más bien, se erige como oportunidad. Oportunidad de apoyar la construcción de una convivencia más tolerante, más plural y más respetuosa de la diversidad y de los derechos esenciales de la persona. Reiteramos aquí una muy firme convicción (tanto a nivel personal como a nivel comunitario): no hay futuro sin memoria.

Pueden ser múltiples, por cierto, los caminos para ese rescate de la memoria: las indagaciones documentales, el cotejo testimonial, la obtención de indicios materiales de los hechos aberrantes que han mancillado la conciencia democrática de nuestro tiempo. Otras sendas, menos direccionales, son las que han abierto todas aquellas búsquedas conducentes a mantener vivo el recuerdo, a asumir el compromiso cultural así como el compromiso cívico de soslayar la complicidad del olvido y enfrentar el ocultamiento de muchos episodios de un pasado oscuro.

A ese respecto, mucho valoramos los logros que han conseguido no pocos de nuestros creadores en el campo urbanístico y en el arquitectónico. Por otra parte, estamos convencidos de que la dimensión ética de una propuesta se sublima cuando su concreta materialización llega a alcanzar una formulación estética y espacial contundente. Tal como sucede con los dos memoriales situados en Montevideo que he elegido para reseñar y ubicar entre los diez monumentos que componen esta selección elaborada a partir de una propuesta de la revista *Dossier*.

Memorial de los Detenidos Desaparecidos

Por Mariano Arana

El primer acierto fue, a nuestro criterio, su específica localización definida por el gobierno municipal en consulta con los vecinos de Montevideo: el Parque Vaz Ferreira, situado en la ladera del Cerro, próximo a la playa, de cara a la bahía y enfrentando a la distancia al puerto y a la Ciudad Vieja de la capital. Enclave emblemático tanto por su valor paisajístico inusual como por sus connotaciones históricas que se remontan a los orígenes de la ciudad puerto, y más recientemente al carácter obrero y popular de la ex Villa del Cerro.

Para tal enclave, la Intendencia Municipal de Montevideo y Fedefam (madres y familiares de uruguayos detenidos desaparecidos) convocaron en 1999 a un concurso abierto del que resultó triunfante el equipo de seis integrantes encabezado por los arquitectos Martha Khoen y Ruben Otero.

La obra, apenas entrevista desde la faja costera, comienza a percibirse en forma paulatina a medida que el visitante transita por el sendero sinuoso y ascendente, jalonado lateralmente por postes lumínicos de altura acotada y sobrio diseño.

Serpenteando por el predio de arbolado profuso y ondulada topografía, el sendero da acceso al memorial emplazado en un amplio claro del bosque. Ni énfasis expresivo ni desbordes formales. Por el contrario, extrema sencillez de planteo y singular contención en el manejo de sus elementos constitutivos.

Lo esencial de la idea: apenas un estrecho corredor a cielo abierto, flanqueado, hacia uno de sus lados, por un espacio rectangular delimitado por un sencillo murete de borde; el todo, procurando alcanzar la atmósfera de recogimiento y serena reflexión que la propia convocatoria del concurso sugería.

Aquel corredor está constituido por dos 'muros' paralelos de igual longitud, confeccionados ambos por dobles láminas de cristal sobre las que ha sido grabada la nómina, hasta ahora conocida, de los uruguayos víctimas de la dictadura. Para su lectura, debemos internarnos en el recinto así creado y comprobar que, mediante la simultaneidad de imágenes y diferenciadas focalizaciones visuales, cada uno de ellos sigue presente en nuestro *aquí* y en nuestro *ahora*. Sutil y contenida forma de interpelar a nuestra conciencia y 'transparentar' la opacidad del oprobio. Minimalismo geométrico que apuesta a la intensidad del mensaje en términos éticos y conceptuales.

En el espacio rectangular adyacente se procedió a despojar el terreno de la capa superficial de suelo sedimentado, dejando aflorar la prístina conformación pétrea del lugar. Su densa coloración y su textura de agresiva rugosidad definen un rotundo contraste con la volumetría elemental y la tersura superficial del corredor acristalado.

Ese alumbramiento del sustrato original, ese redescubrir el soterrado basamento geológico, ese revelar lo hasta ahora oculto, puede leerse como transfiguración metafórica de la búsqueda de la verdad acerca del dramático destino de los detenidos desaparecidos.

No es frecuente constatar –como sucede también con el *Memorial del Holocausto*– una tan consustanciada cohesión entre mensaje esencial, configuración plástica e inserción geográfica y natural.

Autores: Martha Khoen y Ruben Otero.
Fecha: 1999 (concurso público), 2001 (inauguración).
Ubicación: Parque Vaz Ferreira del Cerro.

Memorial del Holocausto

Por Mariano Arana

El genocidio perpetrado por el nazismo durante la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) indujo a la colectividad judía uruguaya y a las autoridades nacionales a convocar, en 1992, al concurso del que resultó vencedor el equipo constituido por los arquitectos Gastón Boero, Fernando Fabiano y Sylvia Perossio, secundados por el paisajista Carlos Pellegrino.

Piedra, granito y horizonte son los componentes esenciales de esta obra, tal como se la percibe desde el paseo marítimo, allí donde linda con el Parque de las Instrucciones del año XIII, actual sede del Club de Golf del Uruguay.

Un muro de granito rosa de acotada altura se extiende paralelo a la rambla, en una extensión de unos 120 metros, sólo interrumpido en su zona central por un 'hueco-ventana' que se abre al mar y muestra el desnivel existente entre el terraplén de acceso y el borde costero.

La aproximación al predio permite vislumbrar un par de rieles ferroviarios que alude al camino sin retorno de los campos de exterminio. Esas vías sugieren el inicio del recorrido descendente, gracias a la rampa que se desliza tangencialmente al muro de contención que puede evocar al Muro de los Lamentos, de fuerte contenido emblemático para el pueblo judío. Se alcanza de este modo el punto de ruptura que se constituye en foco 'problemático' del monumento.

La textura de los planos de granito, fuertemente contrastante con la rusticidad de las rocas del lugar, así lo acredita. Así lo acredita también la geometría angulosa del pavimento y de los muros que se apartan de la ortogonalidad y posibilitan el cambiante juego de luces y sombras, de contenido tono dramático.

Dos estrechos puentes de madera inducen a traspasar este punto de incertidumbre y desconcierto hacia la Plaza de la Meditación', generoso espacio de sereno diálogo con los elementos naturales, de espaldas a la ciudad y su intenso flujo circulatorio.

Allí, varias estelas presentan inscripciones con textos bíblicos y de pensadores de origen judío. Una de ellas lleva la firma del escritor rumano Elie Wiesel (Premio Nobel de la Paz 1986) y señala que "a la tristeza queremos que la acompañe la esperanza".

Precisamente, invitándonos a elevarnos por sobre la tristeza y el desconcierto, un conjunto de gradas nos conduce, simbólicamente, hacia la recuperación de la esperanza y de la vida.

Autores: Gastón Boero, Fernando Fabiano y Sylvia Perossio.
Fecha: 1992 (concurso público), 1994 (inauguración).
Ubicación: Rambla Presidente Wilson .

Fotografías: Rodrigo López, excepto la foto de la página 105.